

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

70 | 2013  
varia

---

# Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage

*Jacques-Bernard Brunius, pioneer of the compilation film*

Nathaniel Greene

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4674>

DOI : 10.4000/1895.4674

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2013

Pagination : 54-81

ISBN : 978-2-37029-070-0

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Nathaniel Greene, « Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 70 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4674> ; DOI : 10.4000/1895.4674

---



Jacques-Bernard Brunius et Jane Marken dans *Une partie de campagne* (Jean Renoir, 1936). Coll. Cinémathèque suisse.

## Jacques-Bernard Brunius, pionnier du film de montage

par Nathaniel Greene

Jacques-Bernard Brunius a tenu de nombreux rôles dans le monde du cinéma français des années 1930 : acteur, assistant réalisateur sur des longs métrages de fiction, réalisateur de films publicitaires et critique. Mais de son rôle de documentariste – sept films entre 1931 et 1939 – on ne retient la plupart du temps qu'un titre : *Violons d'Ingres*. Dans les histoires du documentaire français, voire dans les monographies et thèses universitaires qui lui ont été consacrées, ses autres films ne sont mentionnés que brièvement<sup>1</sup>. Il nous a semblé que ces films méritaient une plus grande attention, à la lumière de laquelle Brunius apparaît une des figures les plus marquantes du documentaire français des années 1930.

La fin des années 1920 et le début des années 1930 a vu en France une floraison exceptionnelle de documentaires issus des milieux d'avant-garde, mouvement que certains ont baptisé la « Nouvelle Vague Documentaire »<sup>2</sup>. Vingt ans plus tard, en écrivant son essai *En marge du cinéma français*, Brunius se souvenait toujours parfaitement des titres phares de ce mouvement<sup>3</sup> : *la Tour* de René Clair, *À propos de Nice* de Jean Vigo, *la Zone* de Georges Lacombe, *Nogent*, *Eldorado du dimanche* de Marcel Carné, les films de vulgarisation scientifique de Jean Painlevé et les *Études sur Paris* d'André Sauvage auxquelles il avait consacré une critique élogieuse dès sa sortie en 1929<sup>4</sup>. Se rappelant ce mouvement, il explique comment

la troisième période de l'avant-garde marque un pas en avant dans la découverte de la réalité extérieure. [Ces cinéastes] font entrer l'esprit nouveau dans le documentaire qui en avait été jusqu'alors singulièrement abrité... Les expériences et trouvailles de l'avant-garde, même celles qui venaient comme des cheveux sur la soupe dans certains films de fiction, devaient tout naturellement trouver un certain terrain d'application idéal dans le documentaire où l'action ne risquait pas d'être ralentie, où aucune ligne dramatique ne venait

1. Guy Gauthier, par exemple, dans *Un siècle de documentaires français* (Paris, Armand Colin, 2004) ne lui consacre qu'une petite notice bio-filmographique. Jean-Pierre Pagliano, dans sa monographie pionnière *Brunius* (Lausanne, L'Âge d'homme, 1987) ne consacre que quatre pages sur un total de 140 à ses documentaires français, et la thèse de Lucien Logette, « Jacques-Bernard Brunius 1906-1967, ou du Violon d'Ingres considéré comme un des Beaux-Arts » (Université Paris 3, 1981, sous la direction de Michel Décaudin), ne les mentionne que rapidement. Cela peut toutefois s'expliquer par le fait que ces auteurs n'ont pas eu la possibilité de visionner certains films de Brunius à une époque qui précédait leur restauration.

2. Jean-Pierre Jeancolas, « N.V.D. 28, appel à témoins », dans *100 années Lumière, rétrospective de l'œuvre documentaire des grands cinéastes français de Louis Lumière jusqu'à nos jours*, Paris, Intermédia, 1989, p. 20. Voir aussi Philippe Esnault, « André Sauvage, cinéaste maudit », *la Revue du cinéma*, n° 387, mai 1984 et Alain et Odette Virmaux « Documentarisme et avant-garde » dans Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma avant-garde et expérimental en France*, Milan, Cinémathèque Française / Mazzotta, 2001, pp. 104-106.

3. Jacques-Bernard Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954, pp. 122-123 [réédition L'Âge d'homme, 1987].

4. J.-B. Brunius, « Nord-Sud par André Sauvage », *la Revue du cinéma*, mai 1929.



Portrait de Jacques-Bernard Brunius vers 1930. © DR / Coll. Les films de l'équinoxe – Fonds J.-B. Brunius.  
Caricature de Jacques-Bernard Brunius. © DR / Coll. Les films de l'équinoxe – Fonds J.-B. Brunius.

entraver la liberté d'explorer le monde sous tous ses angles, dans toutes ses directions. Le documentaire se mit alors à découvrir la beauté du monde et son horreur, les merveilles de l'objet le plus banal infiniment grossi, le fantastique dans le spectacle de la rue et de la nature.<sup>5</sup>

Après une première tentative avortée de film abstrait (genre d'« avant-garde » par excellence) en 1927<sup>6</sup>, le premier film de Brunius – le documentaire *Voyage aux Cyclades* – est tourné en 1931 et s'inscrit donc dans la fin de cette « Nouvelle Vague Documentaire ». Ce film, qui a récemment fait l'objet d'une étude approfondie de Damarice Amao<sup>7</sup>, était une coproduction des *Cahiers d'art*, la revue de Christian

5. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, op. cit., pp. 122-124.

6. Ce film, *Elle est bicimidine* (coréalisé avec Edmond T. Gréville), quoique inclus dans la plupart des filmographies de Brunius, n'aurait jamais existé. Gréville, dans un entretien avec Bertrand Tavernier, se rappelle : « Un jour Brunius et moi, nous nous sommes amusés à faire un début de film abstrait (nos moyens ne nous ont pas permis d'aller plus loin) avec des ressorts de sommier et des billes qui roulaient dans tous les sens et des effets de lumière... Nous avons envoyé quelques échos à la presse, Brunius a donné un ou deux interviews » (Edmond T. Gréville, *Trente-cinq ans dans la jungle du cinéma*, Lyon / Arles, Institut Lumière / Actes Sud, 1999, p. 338. Voir aussi p. 64 : « *Elle est bicimidine*, film que je suis censé avoir fait avec Jacques Brunius » et Pagliano, *Brunius*, op. cit., p. 26).

7. Damarice Amao, « *Le Voyage aux Cyclades*, un film d'Éli Lotar, Jacques-Bernard Brunius et Roger Vitrac, 1932 », dans Christian Derouet (dir.), *Zervos et Cahiers d'art : archives de la Bibliothèque Kandinsky*, Paris, MNAM / Centre Pompidou, 2011, pp. 71-75.

Zervos où Brunius avait publié régulièrement des critiques de films entre 1927 et 1931, et de la société Neptos, qui représentait l'armateur grec Léonidas Embiricos. On peut spéculer sur le fait que cette société ait financé le film dans un but de promotion commerciale similaire à celle qui a poussé la ligne de paquebots allemands Hapag à financer, deux années plus tôt, la *Melodie der Welt* (*Mélodie du monde*, 1929) de Walter Ruttmann, film qui, nous le verrons, a été déterminant dans la prise de conscience de Brunius des possibilités artistiques du film de montage. Les images sont d'Éli Lotar, qui venait de collaborer avec Jean Painlevé et Joris Ivens, le scénario est de Roger Vitrac, et la musique originale d'Albert Jeanneret. Frère de Le Corbusier (qui contribuait régulièrement avec des articles sur l'architecture aux *Cahiers d'art*), celui-ci avait déjà composé l'année précédente la musique pour la trilogie de courts documentaires de Pierre Chenal sur l'architecture (et sur les théories urbanistiques de son célèbre frère) : *Architectures d'aujourd'hui*, *Bâtir* et *Trois chantiers*.

La première du film de Brunius a lieu le 9 mars 1932 dans la salle Les Miracles du patron du journal *l'Intransigeant* et de la revue de cinéma *Pour vous*, rue Réaumur, devant un parterre impressionnant de personnalités de l'avant-garde artistique parisienne : Van Dongen, Laurens, Picasso, Zadkine, Braque, Brancusi et Friesz<sup>8</sup>. On remarque aussi dans l'assistance Le Corbusier, André Gide, Gaston Modot et la photographe Germaine Krull, ancienne compagne de Joris Ivens et d'Éli Lotar, auquel elle a appris la photographie<sup>9</sup>. Malgré quelques comptes rendus positifs dans la presse, le film ne trouve pas de distributeur commercial, et Brunius évoque, un an plus tard, ce « malheureux souvenir », se plaignant que ses demandes à Lotar de récupérer la copie pour la montrer à des distributeurs potentiels soient restées sans réponse<sup>10</sup>. Ce film aujourd'hui perdu (il ne subsiste que des chutes conservées dans le fonds Éli Lotar du Musée national d'art moderne) ne nous est connu que par une petite poignée d'articles parus dans la presse de l'époque. À en croire l'entretien donné par Vitrac à *Pour vous*, le film se présentait comme un documentaire poétique sous le signe de l'écrivain Raymond Roussel, avec des allusions à Ernest Renan et au poète anglais Rupert Brooke, avec un commentaire fait « de nombreuses et curieuses réflexions de touristes »<sup>11</sup>.

### *Autour d'une évasion*

Entre la parution de son film sur les Cyclades et sa prochaine réalisation en 1934, *Autour d'une évasion*, Brunius participe à la célèbre troupe de théâtre militant, le groupe Octobre. Cette tendance à introduire de plus en plus la politique dans l'art<sup>12</sup> se retrouve dans le sujet du film suivant de Brunius :

8. « Poils de pinceau », *l'Intransigeant*, 15 mars 1932, p. 6.

9. Annick Lionel-Marie, « Le Cœur meurtri par de mortes chimères », dans *Éli Lotar*, Paris, MNAM/Centre Georges Pompidou, 1993, p. 12.

10. Lettre de Brunius à Zervos du 5 février 1933, Bibliothèque Kandinsky, fonds Cahiers d'art, citée par Christian Derouet, « Christian Zervos, éditeur », dans C. Derouet, Hazan Perrigny (dir.), *Cahiers d'art, Musée Zervos à Vézelay*, Conseil général de l'Yonne, 2006, p. 63.

11. Nino Frank, « Roger Vitrac a fait un film sur les Cyclades », *Pour vous*, 28 mai 1931.

12. Sur les opinions politiques de Brunius et leur évolution pendant les années 1930, on lira avec intérêt la thèse de Lucien Logette, « Jacques-Bernard Brunius 1906-1967... », *op. cit.*.



*Autour d'une évasion* (Jacques-Bernard Brunius, 1934). Coll. Archives françaises du film – CNC.

le bagne de Guyane et ses forçats condamnés à des peines inhumaines. Cesare Silvagni, italien expatrié en France, dessinateur, sculpteur et décorateur de cinéma, notamment pour *Antoinette Sabrier* (1927) de Germaine Dulac et *Vampyr* (1930) de Carl Dreyer, avait ramené à Paris en 1933 des images tournées en Guyane et partiellement détériorées par la chaleur. Se révélant incapable de les monter lui-même il les confie à Brunius<sup>13</sup> qui, s'inspirant peut-être du projet non réalisé de Jean Vigo, *Évadé du bagne*, s'empare de ces matériaux pour fabriquer un docu-fiction centré sur le personnage d'un méde-cin évadé du bagne, mais commenté par un véritable évadé, Eugène Dieudonné.

Dieudonné était un anarchiste accusé à tort d'avoir fait partie de la bande à Bonnot lors d'un braquage de banque meurtrier. Albert Londres, qui avait déjà publié en 1923 son célèbre recueil de reportages sur les forçats, *Au Bagne* (Albin Michel), le rencontra au Brésil où il se trouvait suite à sa troisième tentative

13. Pagliano, *Brunius, op. cit.*, p. 43.



*La Petite Lise* (Jean Grémillon, 1930). Coll. Cinémathèque française.

d'évasion, puis milita pour qu'il soit gracié, avant de publier ses entretiens avec lui dans *l'Homme qui s'évada* (Éditions de France, 1928). Le succès de ces livres contribue à faire du bagne un thème populaire dans diverses productions culturelles de la fin des années 1920 et le début des années 1930. En 1929 la pièce de théâtre d'Henri Mars et Maurice Prax, *Au Bagne*, d'après les écrits de Londres, est présentée au théâtre Le Nouvel Ambigu avec Dieudonné figurant le rôle d'un bagnard dans le dernier acte<sup>14</sup>. Dans cette pièce, Lucienne Boyer chante la nouvelle chanson de Jean Lenoir avec des paroles de Londres, « La Belle ». En 1930, Boyer enregistre la chanson pour les disques Columbia, Dieudonné publie son propre récit du bagne, *la Vie des forçats* (Gallimard) et Jean Grémillon sort *la Petite Lise*, dont la première partie se passe

14. Le critique de théâtre de la *Semaine à Paris* ne semble pas apprécier la prestation d'acteur de Dieudonné : « Avec son air honnête et sa charmante inexpérience, lui seul semble n'avoir jamais été au bagne. Il n'a nullement l'allure d'un forçat » (Auguste Villeroy, « Au Bagne, 3 actes et 5 tableaux de mm. Maurice prax et harry mass [sic], d'après Albert Londres », la *Semaine à Paris*, 5 juillet 1929).

au bagne de Cayenne. En 1931, « La Belle » est réenregistrée par la chanteuse Andrée Turcy. En 1932, Brassai prend une photo titrée « L'Évadé du bagne, une nuit, rue de la Ferronnerie des Halles » et, à l'occasion de la mort d'Albert Londres, ses deux livres sur le bagne sont réédités dans de nouvelles versions revues et corrigées, *l'Homme qui s'évada* prenant le titre d'*Adieu Cayenne!* Puis pendant le printemps et l'été 1933, Vigo à son tour envisage sérieusement le tournage d'un film, basé sur les livres de Londres et Dieudonné, racontant l'évasion de celui-ci, que le jeune cinéaste avait connu dans les milieux anarchistes. Le scénario d'*Évadé du bagne* est déposé à l'Association des auteurs de films, signé des noms de Dieudonné et Jules Dupont, que certains pensent être un pseudonyme de Vigo<sup>15</sup>. Dieudonné et Vigo amènent le producteur de celui-ci, Louis-Nounez, chez l'ancien avocat de Dieudonné lors du procès de la bande à Bonnot, M<sup>e</sup> de Moro-Giafferi, et les trois hommes sortent de cette rencontre plus déterminés que jamais à réaliser le projet<sup>16</sup>. Mais traiter un tel sujet comporte des risques sérieux de censure<sup>17</sup>, et l'interdiction de *Zéro de conduite* pousse finalement Louis-Nounez à différer la production du projet de Vigo, qui est obligé de se tourner vers un autre, *l'Atalante*. Brunius, qui connaît alors Vigo<sup>18</sup>, apparaît très brièvement dans *l'Atalante*, expérience de figurant bénévole qu'il raconte dans *En marge...*, et il sera aussi un des premiers à rendre compte du film dans la presse<sup>19</sup>.

Dans quelle mesure *Autour d'une évasion* est-il un projet hérité d'*Évadé du bagne*, comme certains l'ont affirmé? Si l'évasion du titre n'est plus celle du Dieudonné, remplacé par le personnage du docteur (joué par Silvagni lui-même), l'ancien anarchiste reste néanmoins le lien entre les deux projets: d'auteur du scénario de Vigo il devient auteur du commentaire du film de Brunius (c'est aussi lui qui le lit, ce que le générique ne dit pas). La dédicace à Albert Londres prévu dans le scénario de Dieudonné et Dupont (« l'écran montre tout d'abord une belle photo d'Albert Londres, puis ensuite quelques-unes du même dans ses différentes enquêtes... Puis les titres de ses ouvrages... ») est conservée par le plan du générique du film de Brunius avec une sorte de médaille représentant la tête du journaliste, sur lequel on lit « Dédié à la mémoire d'Albert Londres ». La place importante de la musique dans le projet de Vigo (« Une vedette femme, comme, pour exemples, Gaby Morlay ou Florelle... chantant, dansant dans un spectacle approprié ») se retrouve aussi sous une autre forme dans *Autour d'une évasion*: la berceuse « Ferme tes jolis yeux » chantée par les forçats, la musique jouée par les indigènes de Guyane brésilienne et enfin « La Belle », enregistrée encore une fois pour les besoins du film par la chanteuse

15. Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, édition établie et présentée par Pierre Lherminier, Paris, Pierre Lherminier / Cinémathèque française, 1985, p. 413.

16. Entretien de Louis-Nounez dans *Cinéastes de notre temps: Jean Vigo* de Jacques Rozier (ORTF, 1964, reproduit dans le DVD *l'Intégral Jean Vigo* édité en 2001 par Gaumont – NDR).

17. Un journaliste de *Pour Vous* pose la question suivante à la secrétaire de la Commission de contrôle des films: « Si *Je suis un évadé* [*I Am A Fugitive From A Chain Gang* (1932) de Mervyn LeRoy] était un film français, situant l'action en Guyane, avez-vous l'impression qu'il aurait été autorisé? » Réponse: « Probablement non. Le représentant du Ministère de la Justice se serait opposé à sa projection » (« Une enquête de *Pour vous*: Pour ou contre la censure des films », *Pour vous*, 20 avril 1933, p. 2).

18. « Quand je le vis pour la dernière fois, quelques mois avant sa mort... » (J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, op. cit., p. 155 et pages suivantes sur le tournage de la scène de la gare de *l'Atalante*).

19. *Regards*, n° 19, 25 mai 1934.





*Autour d'une évasion* (Jacques-Bernard Brunius, 1934). Plan emprunté à *la Petite Lise* (Jean Grémillon, 1930).

Floryse<sup>20</sup>. Si ces éléments laissent croire à une certaine filiation entre le projet de Vigo et le film de Brunius, très peu d'éléments de l'histoire à proprement parler seront en fait conservés : tout au plus l'histoire, raconté par Dieudonné dans le café à la fin du film, de la mort de Venet, camarade d'évasion infortuné enlisé dans la vase, histoire qui se trouvait d'ailleurs déjà dans *l'Homme qui s'évada*<sup>21</sup>.

S'il n'est pas vraiment un film de montage – il lui manquerait pour cela un certain rythme rapide et une plus grande diversité de sources – *Autour d'une évasion* en a tout de même la composition hétéroclite, mélangeant plusieurs types de matériaux filmiques : séquences dramatiques mises en scène et d'autres séquences plus documentaires tournées par Silvagni en Guyane entre juin 1931 et janvier 1933, séquences semi-documentaires tournées par Brunius à Paris pendant l'automne 1933<sup>22</sup>, séquences

20. Cette séquence, qui clôt le film, utilise un montage rapide des moments forts du film pour illustrer les paroles de la chanson, un peu comme dans le genre de court métrage appelé « chanson filmée » que Brunius avait pratiqué au début de la décennie.

21. Albert Londres, *l'Homme qui s'évada*, Paris, Les Éditions de France, 1928, pp. 78-87.

22. Toutes les unes des journaux illustrant des faits-divers criminels sont datées d'octobre 1933.



*L'Âge d'or* (Luis Buñuel, 1930). Coll. Cinémathèque française.

d'actualités anciennes, et séquences empruntées à des films de fiction, notamment *la Petite Lise* (1931). Du film de Grémillon, Brunius a pris la longue séquence de style documentaire des bagnards dans leur case la nuit, ainsi qu'un court plan où l'on voit par terre un vase cassé, un pistolet et du sang qui coule lentement. Cet emprunt filmique est intéressant car l'utilisation novatrice du son extra-diégétique expérimentée par Grémillon dans ce film rejoint parfaitement les préoccupations de Brunius sur la relation entre sons et images exprimées dans *En marge...* : « Le principal était qu'image et son fussent réellement *complémentaires*, même au prix d'un certain écart entre eux »<sup>23</sup>. On remarquera à ce propos que Brunius conserva intacte la bande son de la séquence empruntée.

Un article paru dans un numéro de 1931 de *la Revue du Cinéma* a permis d'identifier l'origine de certaines images d'actualités de l'Île de Ré utilisées par Brunius : titré « Comment j'ai filmé le départ des forçats », un opérateur d'actualités Pathé-Gaumont-Métro au nom de Gaston Chelle (d'ailleurs ancien

23. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, op. cit., p. 130. Brunius mentionne brièvement le film de Grémillon dans son livre, disant simplement que c'est « un de ses meilleurs films » (p. 151).



Jacques-Bernard Brunius sur le tournage de *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, 1930). © DR / Coll. Les films de l'équinoxe – Fonds J.-B. Brunius.

opérateur d'André Sauvage en 1923 sur son film d'alpinisme *la Traversée du Grépon*) y raconte le tournage illégal et clandestin – à travers la persienne trouée d'une maison abandonnée – du départ des forçats à Saint-Martin-de-Ré sur le bateau « Le Martinière »<sup>24</sup>. Une comparaison des photogrammes qui accompagnent l'article de Chelle avec les séquences en question du film de Brunius confirme l'emprunt. Il est possible que Brunius ait lui-même pris connaissance de ces images à travers la lecture du même article, étant jusqu'à la fin des années 1930 un des collaborateurs principaux de *la Revue du cinéma*.

*Autour d'une évasion* est produit par la Distribution Internationale Cinématographique, société créée en 1932, à l'origine, pour distribuer des films allemands en France en contrepartie de la vente en Allemagne de films français<sup>25</sup>. Son fondateur est Jean-Placide Mauclaire, ancien propriétaire de la célèbre salle spécialisée montmartroise Studio 28 où passa *L'Âge d'or* (sur lequel Brunius fut assistant réalisateur) avant son interdiction. Que Mauclaire n'ait pas eu peur de produire un film qui risquait sérieusement de

24. *La Revue du Cinéma*, 1<sup>er</sup> avril 1931, pp. 37-40.

25. *Hebdo-film*, 16 juillet 1932, p. 15.

se faire interdire témoigne de son engagement en faveur de la diffusion des films politiquement difficiles, dont de nombreux films soviétiques<sup>26</sup>. Pari réussi, puisque le film de Brunius, avec un sujet aussi controversé que le projet de Vigo mais un réalisateur qui l'était beaucoup moins, a pu sortir le 20 avril 1934 à Paris au cinéma des Folies Dramatiques. Pendant deux semaines le film y est projeté lors de soirées spéciales en présence de Dieudonné, qui, « dans la causerie qui précède la projection [...] évoque pour les spectateurs des souvenirs inédits sur les quinze années de son expiation »<sup>27</sup>. On retrouve aussi sur scène la chanteuse de « La Belle » du film, Floryse, « dans son répertoire de chansons de forçats »<sup>28</sup>, le tout précédé d'un court métrage musical, *la Crémaillère* avec Rita Georg.

À l'automne 1935 le film fait l'objet d'une reprise éphémère dans deux salles de quartier parisiennes, puis au mois de décembre Silvagni publie un récit, « Itinéraire d'évasion numéro 3, Choses vues »<sup>29</sup> qui met en scène le tournage par deux Européens d'un film documentaire en Amérique du Sud, leur rencontre avec un ancien médecin français évadé du bagne, et la façon dont ils entrent en possession d'une peau d'homme tatouée (la même que l'on voit dans la scène du café à la fin du film) ayant appartenu à un camarade d'évasion du médecin, assassiné. Récit romancé des véritables tournages de Silvagni en Guyane ou simple ré-exploitation littéraire des mêmes histoires déjà racontées dans son film ? Si nous ne pouvons pas trancher entre ces hypothèses, ce récit nous fournit malgré tout une idée de l'ambiance qui devait entourer ses voyages là-bas, et contient ce que l'on pourrait lire comme son credo de cinéaste : « les spectacles [cinématographiques] comportent deux sortes d'artisans, ceux qui fabriquent du faux et ceux dont tous les efforts tendent à fixer la plus fruste des choses, si elle est vraie, pour ce grand cœur du public qui bat et qui juge »<sup>30</sup>.

### Des films publicitaires à *la Vie est à nous*

Brunius occupe le reste de l'année 1934 et tout 1935 à réaliser des films publicitaires d'entracte<sup>31</sup>, dont le principal, selon Logette, était un film de commande tourné en 1935 pour France-Actualités-Gaumont sur le Concours européen de beautés cinématographiques<sup>32</sup>. France-Actualités-Gaumont était fondé, et toujours dirigé jusqu'en 1935, par Germaine Dulac, et c'est cette même année qu'elle réalise

26. Le Studio 28 sort des films d'avant-garde comme *l'Homme à la caméra*, tandis que le Kinoparama (salle de dans les années 1960 avenue de la Motte-Picquet à Paris) était spécialisée dans les films soviétiques de fiction.

27. *Le Matin*, 20 avril 1932, p. 4.

28. Publicité dans *la Semaine à Paris*, n° 621, avril 1934, p. 29.

29. *Œuvres libres*, n° 174, décembre 1935, pp. 283-310.

30. *Ibid.*, p. 297.

31. Filmographie de Brunius parue dans *l'Avant-Scène cinéma*, n° 67, février 1967, p. 47. Pagliano, dans sa thèse sur Brunius (1980), dit que cette filmographie « semble avoir été » rédigée par le cinéaste lui-même. Contentons-nous de remarquer qu'à l'exception des petits films publicitaires, elle reproduit exactement la filmographie parue deux ans auparavant dans l'ouvrage de François Porcile, *Défense du court-métrage français*, Paris, Cerf, 1965, p. 256.

32. L. Logette, « Jacques-Bernard Brunius 1906-1967... », *op. cit.*, p. 97. Les archives Gaumont-Pathé conservent une actualité d'une minute de ce sujet.

son film de montage d'actualités, *le Cinéma au service de l'histoire*<sup>33</sup>. On peut se demander si Brunius, qui allait bientôt se lancer dans les films de montage, n'avait pas vu le film de Dulac, même s'il ne la cite pas parmi ses influences. Revenant dans *En marge...* sur l'intérêt des cinéastes d'avant-garde des années 1920 pour le film de montage, Brunius se rappelle comment

Certains s'avisèrent que les opérateurs d'actualités, dans leur candeur et leur simplicité, avaient parfois enregistré des spectacles incomparables sans se préoccuper de leur qualité artistique ni de leur signification, mais que, ces valeurs, le montage pouvait les leur conférer. La première tentative du genre semble être celle de Jean Epstein avec *Photogénie* (1925). Puis l'idée paraît abandonnée jusqu'à ce que la *Mélodie du Monde* de Walter Ruttmann [*sic*] vienne en 1930 démontrer les extraordinaires richesses que recèlent les archives de documentaires et d'actualités. Il est vrai que le son est venu, fournissant un moyen supplémentaire d'organiser ce matériel informe, apportant avec la musique, les bruits et le commentaire, des liaisons autres que la simple association d'idées entre les images... Cependant, à part quelques tentatives isolées, cette direction n'a guère été suivie. Il faut croire que l'amour-propre d'auteur s'oppose à l'utilisation du cinéma « tout fait » par d'autres. Carence regrettable si l'on songe aux forces déchaînées par Max Ernst dans ses collages.<sup>34</sup>

Après quelques expériences privées avec le film de montage<sup>35</sup>, Brunius recevra sa première commande dans le genre lorsque Jean Renoir lui confie le montage des deux premières bobines de *la Vie est à nous* (1936), produit par le Parti communiste français en vue de la campagne pour les élections de mai 1936. Brunius rappelle que

le texte du commentaire était imposé d'avance pour la première séquence. Il n'y avait qu'à chercher des images. L'expérience ne pouvait ainsi être tout à fait concluante. Du moins y avait-il là l'occasion d'essayer dans le détail ce qui m'intéressait le plus : comment associer le rythme de la parole et de la pensée au rythme de l'image. Je découvris bientôt que dans un montage digne de ce nom, les changements d'une image à l'autre ne pouvaient s'opérer à un moment quelconque de la phrase, mais bien sur un mot déterminé qui n'était pas forcément le premier ou le dernier. Le résultat final fut généralement salué par tous les collaborateurs du film comme un succès, et le public limité qui vit ce film semble avoir ratifié ce jugement<sup>36</sup>.

33. Sur le film de Dulac voir Laurent Véray, « Le cinéma d'actualité témoin de l'histoire ou, selon Germaine Dulac, "Le Cinéma au service de l'histoire" » dans Tami Williams, Laurent Véray (dir.), « Germaine Dulac, au-delà des impressions », 1895, hors série, 2006. L. Véray a également publié une réflexion plus large sur l'utilisation des archives filmiques dans *les Images d'archives face à l'histoire* (Paris, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2011).

34. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, op. cit., pp. 124-125. Cette histoire du film de montage dans les années 1920 et 1930 est évidemment incomplète, ignorant les compilations soviétiques d'Esther Choub, Vitaly Jemtchoujny, Mikhaïl Kalatozov, Dziga Vertov et Abram Room notamment, plusieurs courts métrages de l'allemand Albrecht Viktor Blum et un film d'Edgar Beyfuss, en Belgique trois films d'Henri Storck, et, en France, des films de montage signés Grémillon, Moguy, Auriol, Deslaw et Dulac. Quant au collage, pratique artistique également expérimentée par Brunius, il sera théorisé par lui dans un texte sur E.L.T. Mesens, « Rencontres fortuites et concertées », paru dans le catalogue de l'exposition consacré au surréaliste belge à Knokke-Le-Zoute en 1963.

35. « Je me suis souvent amusé dans les salles de montage à assembler des morceaux de film qu'aucune intention préalable n'avait destinés à ce rapprochement... » (*ibid.*, pp. 125-126).

36. *Ibid.*, p. 131.



*La Vie est à nous* (collectif sous la direction de Jean Renoir, 1936). © DR – Coll. Ciné-Archives.

En effet le film, après deux premières séances sur invitation au début du mois d'avril 1936, est interdit par la censure ; il n'a donc jamais été projeté qu'en séances privées et gratuites.

Après une première séquence de montage où Brunius semble régler ses comptes avec les documentaires pédagogiques et touristiques et leur commentaire redondant plaqué sur des images banales<sup>37</sup>, en les comparant au leçon de géographie d'un instituteur (Jean Dasté) qui énumère des séries de chiffres impossibles à retenir sur la production agricole et industrielle française, le film passe au montage d'actualités politique pour résumer la situation tendue du milieu des années 1930. Si la plupart des images d'archives sont empruntées aux actualités (émeutes antiparlementaires du 6 février 1934, manifestation communiste du 12 février 1934, manifestation républicaine du 14 juillet 1935), Brunius utilise aussi trois plans de *Misère au Borinage* (1934), le célèbre documentaire militant d'Ivens et Storck,

37. « Les premiers documentaires auxquels on avait greffé une sonorisation n'avaient jamais été que des documentaires muets, tout au long desquels un commentateur généralement inepte se bornait à faire des réflexions stupides, faussement joviales, ou au mieux pléonasmiques, au sujet de ce qu'on voyait sur l'écran. » (*ibid*, pp. 128-129).



*La Vie est à nous* (collectif sous la direction de Jean Renoir, 1936). Plan emprunté à *Misère au Borinage* (Joris Ivens, Henri Storck, 1933).

dont l'un de la séquence montage d'actualités avec ses sous-titres bilingues français-néerlandais qui confirment l'emprunt<sup>38</sup>. Le montage de Brunius fait donc des emprunts à une séquence de montage détournant elle-même d'autres films, et sera à son tour utilisé pour fournir des images à un film de montage ultérieur : Jean-Paul Dreyfus, dit (plus tard) Jean-Paul le Chanois, un des co-réalisateurs de *la Vie est à nous*, réutilise plusieurs plans du film pour son montage sur la guerre civile espagnole *Espagne 1936* (1937), réalisé sous la supervision de Buñuel avec un commentaire de Pierre Unik, autre collaborateur du film de Renoir<sup>39</sup>. Brunius n'est donc pas le seul de l'équipe de *la Vie est à nous* à avoir continué sur la voie du film de montage : après *Espagne 36*, Le Chanois se sert de nouveau de cette

38. Cet emprunt a également été noté par Laura Vichi dans *Henri Storck. De l'avant-garde au documentaire social*, Crisnée, Yellow Now, 2002, p. 191. Elle a remarqué aussi dans le film de Renoir les mêmes images de Mussolini sur la Piazza Venezia de Rome qui avaient déjà été utilisées par Henri Storck dans son montage d'actualités *Histoire du soldat inconnu* (1932).

39. Roman Gubern, Paul Hammond, *Luis Buñuel: The Red Years 1929-1939*, University of Wisconsin Press, Madison, 2012, p. 285.

RECORD 37

PROJETS DE CONCLUSION

PREMIER PROJET

Vue d'appareils et de travaux très caractéristiques du progrès moderne et des régions dans lesquelles ces travaux ont été effectués ou ces appareils inventés :

Par exemple : Transandin

Transibérien

Dniépostrov

Un canot-automobile très puissant

Grand Paquebot

Grand Avion

Un pont de San-Francisco

Une route en Afrique, etc, etc.....

Ne voir ici que des exemples.

Après quoi commentaires : Tous ces objets, tous ces travaux sont nés de la matière : le fer, le bois, l'acier, pour compter les éléments : la mer, l'eau, le vent, la terre, le feu .

Sur ce dernier mot et la dernière vision d'un grand brasier se l'impression des travaux de l'exposition et vues diverses de Paris.

Le commentaire expliquera que l'Exposition de 37 sera le rendez-vous, la somme de toutes les découvertes et de tous les travaux modernes et que Paris sera pendant six mois la capitale mondiale du progrès offerte à tous les peuples.



technique dans son documentaire biographique sur Paul Vaillant-Couturier, *la Vie d'un homme* (1939) et, après la guerre, dans un docu-fiction sur la Résistance dans lequel apparaît brièvement Brunius, *Au Cœur de l'orage* (1947) ; Henri Cartier-Bresson, autre coréalisateur du film de Renoir, utilise à son tour le montage d'actualités pour son film *le Retour* (1945).

### *Records 37* et l'Exposition

L'expérience « tout à fait concluante » dans le domaine du film de montage qu'attendait Brunius arrive l'année suivante lorsqu'il reçoit la commande de *Records 37*, produit pour l'Exposition internationale des arts et techniques de Paris de 1937. Si l'on peut se fier à une lettre d'André Sauvage à sa femme contemporaine des faits, le film devait, à l'origine, être réalisé par Jean Choux et Jacques Bousquet (les deux ne seront que scénaristes dans le générique final), avec Sauvage comme assistant monteur. Mais le producteur souhaitant écarter Sauvage du projet, son ami Choux décide de délaisser la réalisation et Jean Tarride est embauché à sa place<sup>40</sup>, Sauvage étant remplacé comme assistant monteur par René Nunes. Brunius retrouve pour ce film Éli Lotar qui avait, entretemps, exécuté les images de documentaires d'Yves Allégret et de Luis Buñuel. Robert Desnos, qui avait auparavant rédigé divers scénarios surréalistes jamais réalisés, signe pour le film son premier commentaire de documentaire, de l'avis de Brunius « le meilleur commentaire de film qui ait jamais été écrit »<sup>41</sup>. Les musiques sont d'Arthur Hoérée, qui travaille encore avec Desnos peu après (et Arthur Honegger) sur les musiques du documentaire de Jean Epstein *les Bâtisseurs* (1938), dont le propos très « Front populaire » vante, comme *Records 37*, les bienfaits pour l'homme des progrès techniques. Ce propos est souligné dans le film de Brunius par des poèmes de Paul Valéry – chantés en arrière-plan – qui reprennent le slogan blanquiste « ni Dieu, ni maître » sur des images de machines sidérurgiques automatisées.

*Records 37* est produit par la Cinéfi, société fondée en 1936 par Pierre Braumberger (producteur la même année de *Partie de campagne* dont Brunius est administrateur de production en plus d'acteur), Jean Weiss et Jean Tarride<sup>42</sup>, et qui semble avoir été spécialisée dans la production de commandes publicitaires et industrielles<sup>43</sup>. Si Tarride est donc coproducteur du film, son rôle exact dans la réalisation reste à définir, le générique le mentionnant en effet comme réalisateur, tandis que le nom

40. Lettre de Sauvage à Alice du 18 janvier 1937, cité dans Isabelle Marinone, *André Sauvage, un cinéaste oublié*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 173 : « Jean Choux était parvenu à imposer ma collaboration pour le film *Records 37* à Braumberger [sic], Weiss et consorts... Eh bien, voici ce qui s'était passé. Jean Choux avait été convoqué. Excédé par l'indécision à mon sujet, il provoque une conclusion... C'est alors que Braumberger lui déclara "de la façon la plus catégorique que j'avais refusé de faire cette affaire"... [...] Quelle infamie!... Mais l'imposture réussit... Jean Choux abandonne son travail de réalisation, cède un vague scénario et se désintéresse de la suite... Quant à moi il n'en est plus question : Je refuse! ».

41. Lettre de Brunius à André Tchernia, cité par celui-ci dans Robert Desnos, *Cinéma*, Gallimard, Paris, 1966, p. 8.

42. Archives de Paris, registres du commerce, D33U3 1259.

43. Outre l'exemple de *Sources noires*, film produit pour l'industrie pétrolière dont il sera question plus loin, voir par exemple une lettre de 1935 adressée à la Cinéfi par la Loterie nationale à propos d'un film publicitaire (Fonds J.-B. Brunius, Cinémathèque française).

de Brunius apparaît d'abord au titre de la « direction technique » et ensuite une deuxième fois pour le montage<sup>44</sup>. Lucien Logette regrettait déjà en 1981 que « la mort de Jean Tarride, il y a quelques mois, [ait] changé ces points d'étonnement en points de suspension définitifs »<sup>45</sup>. S'il est tentant de minimiser le rôle de Tarride, connu surtout comme réalisateur de longs métrages de fiction plutôt commerciaux, n'oublions pas qu'il avait déjà en 1930 coréalisé avec Lucie Derain un film de montage science-fiction / comique, *Désordres*, qui est passé en première partie au Studio des Ursulines aux côtés d'*À propos de Nice*.

Autre question concernant les responsabilités de chacun : combien de séquences sont-elles tournées par Lotar dans ce film qui est principalement constitué de morceaux de documentaires, reportages et actualités préexistants ?

Dans *En marge...*, Brunius se souvient de l'expérience ainsi :

On me confia, sur un scénario déjà ébauché, la composition du film de montage *Records 37* dont je pus à la fois bâtir le texte et rechercher les images. J'obtins également le droit de faire composer la musique à l'avance en prévoyant la possibilité de coupures ou de reprises éventuelles. La musique d'Arthur Hoérée et le récitatif de Robert Desnos d'après le brouillon que je lui avais fourni, furent enregistrés. C'est seulement ensuite que sur le clavier d'une synchroniseuse, je composai un montage sur quatre bandes (images, paroles, musique et bruits) selon le système que j'avais réussi à imposer et que je prétends être le seul où une large part d'inspiration peut se manifester au montage. Au cours de ce travail je découvris beaucoup de choses que je ne saurais énumérer ici, entre autres que, non seulement la précision du montage devrait porter sur les correspondances entre une image et un mot, mais plus finement encore sur le synchronisme entre un changement de plan et une certaine syllabe du mot. C'était en 1937 et je n'avais toujours aucun autre modèle dont je pus m'inspirer que quelques-uns des meilleurs passages du film de Ruttmann<sup>46</sup>.

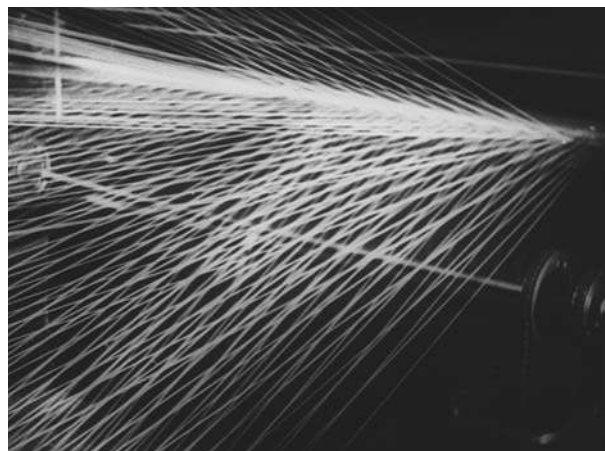
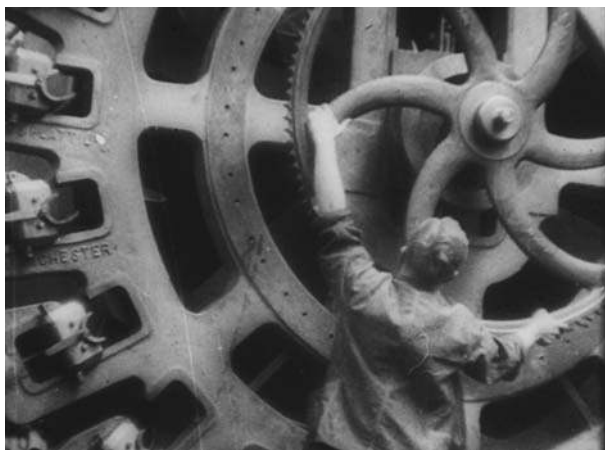
Un découpage primitif écrit par Desnos et Brunius et publié dans le recueil des écrits sur le cinéma de Desnos<sup>47</sup> nous renseigne sur les sources auxquelles pensaient les auteurs pour certains plans (on remarque des emprunts prévus aux films de Jean Painlevé et au *Mile* (1932) de Jean Lods). Si ces sources d'images ne semblent pas avoir été retenues lors du montage du film, nous avons pu identifier l'origine de certains autres plans qui s'y trouvent : les souffleurs de verre sont de *Philips Radio* d'Ivens (1931, sorti en France sous le titre de *Symphonie industrielle*), ce qui fait un deuxième emprunt par Brunius au corpus du cinéaste néerlandais, les plans des fresques du palais de Cnossos et d'autres plans de moulins à vent proviennent d'*En Crète sans les dieux* (1935), un des tout premiers films de Roger

44. Une situation analogue existait déjà au générique d'*Autour d'une évasion*, « réalisé... par Silvagni » et « adapté par J. B. Brunius ».

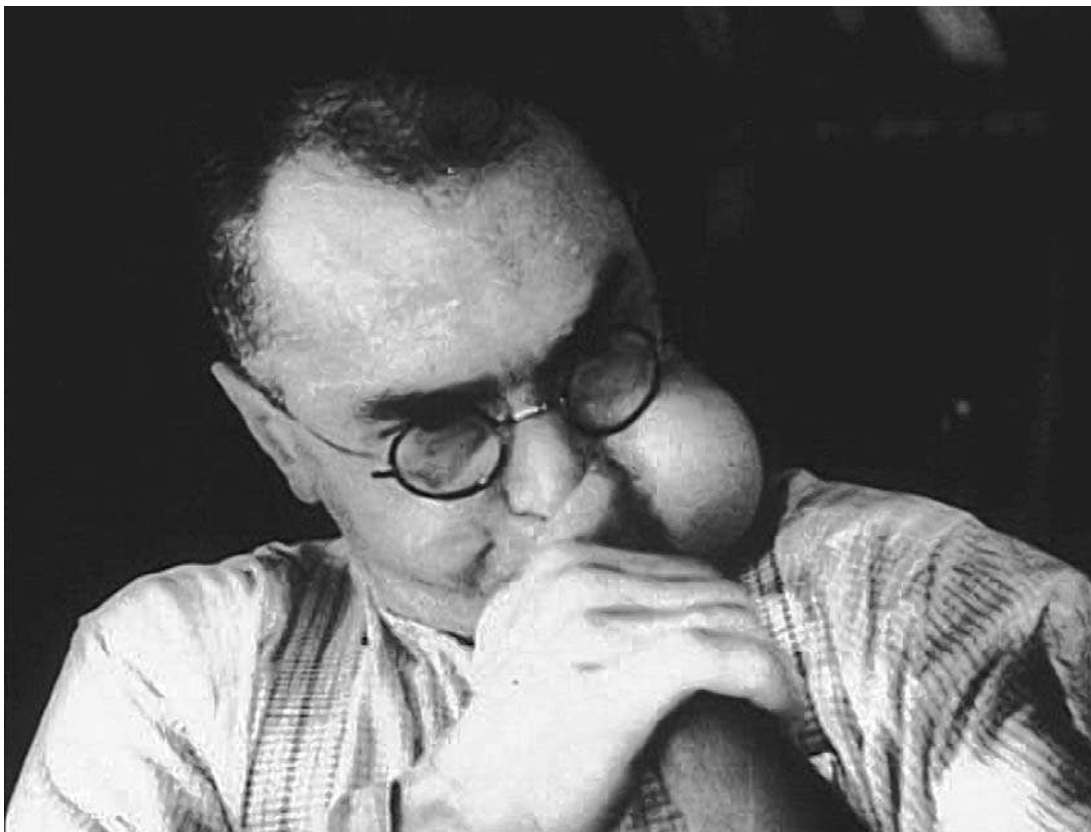
45. L. Logette, « Jacques-Bernard Brunius 1906-1967... », *op. cit.*, p. 103.

46. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, *op. cit.*, pp. 132-133.

47. Robert Desnos, *les Rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 243-281.



*Records 37* (Jacques-Bernard Brunius, 1937). Coll. Archives françaises du film – CNC.



*Records 37* (Jacques-Bernard Brunius, 1937). Plan emprunté à *Philips - Radio* (*Symphonie industrielle*) (Joris Ivens, 1931).

Leenhardt (coréalisé avec René Zuber), les plans de fabrication de carrosseries automobiles viennent d'*Autopolis* (1934) de Léon Poirier et toute la séquence de la mine est empruntée au *Travail dans les mines de charbon* en France (ca. 1928) de Jean-Claude Bernard.

*Records 37* est montré dans le Pavillon du cinéma de l'Exposition, dont le bâtiment dessiné par un groupe d'architectes comprenant Robert Mallet-Stevens est inauguré le 29 juin 1937, et se trouve directement sous la Tour Eiffel. Le film concourt pour le Prix du Meilleur film documentaire, qui sera finalement partagé par le jury, ex-æquo, entre trois autres films, le 18 novembre: *Métamorphose* de Jean-Claude Bernard sur l'électrification de la vallée de la Truyère, *l'Effort algérien*, «film du gouvernement général de l'Algérie» de Jean Barrois et *Symphonie graphique* de Maurice Cloche sur l'histoire de l'imprimerie en France<sup>48</sup>. Le film de Brunius n'est pourtant pas passé inaperçu, un membre du jury se

48. «“La Mort du cygne” a obtenu le Grand Prix de l'Exposition», *la Cinématographie française*, 19 novembre 1937, p. 13.

plaignant de la difficulté de juger entre des œuvres aux buts si différents dans les termes suivants : « Comment établir les mérites du *Principe d'Archimède*, film d'enseignement primaire, par rapport à ceux de *Records 37*, film de montage, s'adressant à des intelligences alertes en une série de rapprochements visuels destinés à faire naître des associations d'idées »<sup>49</sup>. Le film de Brunius est ainsi un des seuls films perdants mentionnés par son nom dans le rapport du jury, et on est donc autorisé à penser qu'il a été assez remarqué, même si la nouveauté de sa construction est effectivement passée inaperçue comme s'en plaint Brunius vingt ans plus tard dans *En marge...* :

Le film eut un certain succès... Mais personne ne sembla remarquer quoi que ce soit dans mon style de montage et personne que je sache n'a même tenté depuis, ou de m'imiter ou de faire mieux, d'explorer plus complètement cette méthode de composition. Pourtant il est hors de doute que les morceaux réussis de *Records 37* (tous ne l'étaient pas à égal degré) représentaient un nouveau genre cinématographique, absolument différent du documentaire tel qu'on l'avait conçu jusqu'alors et tel qu'on le conçoit aujourd'hui<sup>50</sup>.

Si la technique est en effet novatrice, l'approche du montage descend directement des expérimentations d'avant-garde de la fin des années 1920, la séquence d'une goutte d'eau se transformant petit à petit en un torrent rapide étant par exemple un grand classique des films de montage et autres documentaires d'avant-garde tels *Wasser und wogen* d'Albrecht Viktor Blum, *H2O* de Ralph Steiner ou *Turksib* de Viktor Tourine, tandis que la séquence des temples à travers le monde rappelle particulièrement les types de comparaisons faites par le montage de Ruttmann dans sa *Melodie der Welt*.

*Records 37* connaît une courte diffusion commerciale en parallèle à l'Exposition : deux semaines à partir du 16 juillet au cinéma Normandie sur les Champs-Élysées, en première partie d'un western américain, *le Chemin du Retour* (*End of the Trail*, 1936) d'Erle Kenton. Là, le film de Brunius retrouvait pleinement sa fonction publicitaire, devant inciter les foules des cinémas des Champs à visiter l'Exposition toute proche. Après la fin de l'Exposition, *Records 37* connaît une diffusion commerciale encore plus large et, surtout, plus prestigieuse. Distribué par les Réalisations d'art cinématographique, le producteur de *la Grande Illusion*, le film de Brunius passe en première partie du film de Renoir dans une quinzaine de salles de quartier parisiennes à partir de la mi-décembre 1937, ainsi que dans des salles de province<sup>51</sup>, puis est repris ponctuellement au cours de l'année 1938. On peut se demander si ce n'est pas Renoir qui aurait suggéré le film de Brunius à ses distributeurs, après que leurs deux collaborations de l'année précédente (*la Vie est à nous* et *Partie de campagne*) eurent rencontré les problèmes que l'on sait. L'Exposition finie, la fin du film qui en faisait la publicité perdait son sens et a donc été tronquée. Si c'est cette version, raccourcie de quelques séquences, qui est conservée aux

49. *Photo et cinéma à l'Exposition de 1937 : classe VI, manifestations cinématographiques, classe XIV, photographie et cinématographie*, rapport général établi par Georges Cerf, Gap, Impr. L. Jean, 1937, p. 52.

50. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, op. cit., p. 133.

51. Voir par exemple, pour la Bretagne, *l'Ouest-Éclair* des 5 décembre 1937, 21 octobre 1938 et 22 octobre 1938.

Archives françaises du film, le tapuscrit du commentaire de Desnos et Brunius nous renseigne sur la fin originale. Après une dernière séquence sur les progrès industriels, scientifiques et athlétiques, le commentaire prend un accent nettement militant :

Hommes de tous les pays! La terre est votre bien commun. Les progrès techniques sont votre œuvre commune... Hommes de tous les pays... Hommes de toutes les races... Hommes de toutes les professions... Manuels, intellectuels, artistes... L'Exposition des arts et techniques de Paris est votre œuvre à tous... Durant cette exposition Paris sera votre ville... Paris veut être votre capitale... Paris veut être le rendez-vous de tous les hommes... L'Exposition sera le témoin de l'effort de tous les hommes envers le mieux-être. Dans la fraternité et la joie : Hommes de tous les pays. Rendez-vous à Paris.<sup>52</sup>

Quant aux images qui illustraient cette partie du texte, un des rares comptes rendus contemporains de l'Exposition décrit un film qui « abouti [t] à Paris, sur les bords de la Seine, dans la masse blanche des pavillons et des feux d'artifices »<sup>53</sup>. À part ce compte rendu, plutôt négatif, le seul autre écho de *Records 37* retrouvé dans la presse d'époque est une courte notice parue dans *Regards*, l'hebdomadaire illustré du Parti communiste français. Georges Sadoul se contente de noter que « le montage, qui s'inspire des modèles de ce genre réalisés en URSS et dans l'Allemagne pré-hitlérienne, est habilement réalisé »<sup>54</sup>.

### *Sources noires et Violons d'Ingres*

En 1937 Brunius aurait collaboré avec André Cayatte à un documentaire titré *Venezuela*<sup>55</sup>, film qui ne semble pas avoir laissé de traces et dont les conditions de production et de diffusion restent à établir, puis la collaboration cinématographique de Desnos avec Brunius est prolongée dans l'année 1938 par un documentaire sur l'industrie pétrolière, *Sources noires*<sup>56</sup>. Déjà annoncé par la séquence « pétrole » de *Records 37*, ce film commandé par le Service central de statistique et de la documentation du Ministère des travaux publics est produit par la même société, la Cinéfi. Pour ce film, Brunius travaille pour la première fois avec André A. Dantan, jusque-là opérateur sur de nombreux longs métrages de fiction, dont plusieurs films de Julien Duvivier et, l'année précédente, *Forfaiture* (1937) de Marcel L'Herbier. Il avait aussi été co-opérateur de *Moutonnet* (1936) de René Sti, film où joue Brunius.

Ce tournage est aussi l'occasion de poursuivre une collaboration fructueuse entre Brunius et la photographe Denise Bellon, sœur de sa femme Colette. En 1936 déjà elle était partie avec Brunius à Hauterives, où elle prend une centaine de photos du Palais idéal du facteur Cheval, en préparation d'un

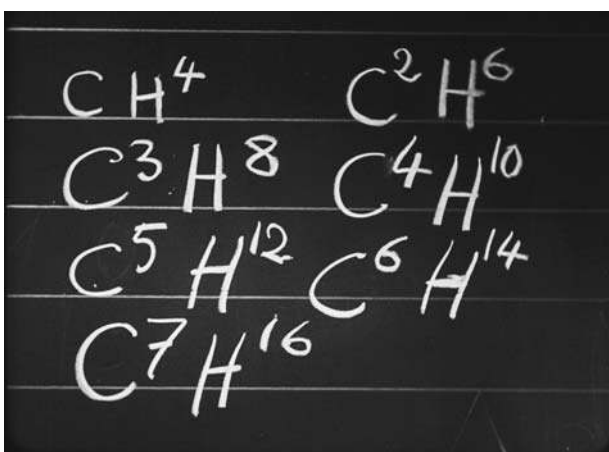
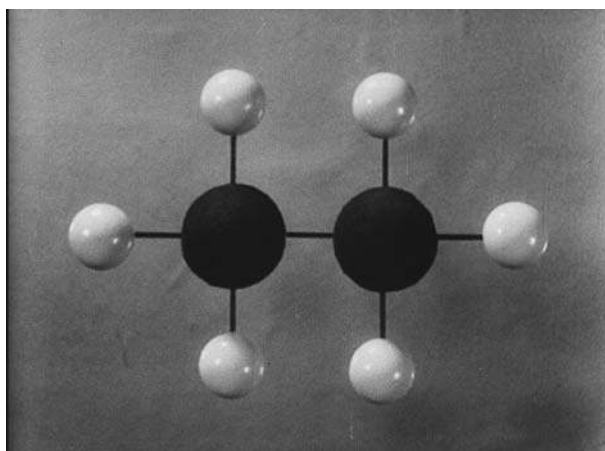
52. « *Records 37*: [commentaire] », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Robert Desnos, DSN 322, pp. 9-12.

53. Pierre Gérin, « *Records 37* », *Ciné-France*, 22 octobre 1937, p. 7.

54. *Regards*, 26 août 1937, p. 18.

55. *L'Avant-Scène cinéma*, *op. cit.*

56. Outre les deux films sur lesquels ils ont collaboré, Brunius a travaillé (au moins une fois) sur l'émission radiophonique de Desnos, et celui-ci aurait participé à un film publicitaire de Brunius (voir L. Logette, « Jacques-Bernard Brunius 1906-1967... », *op. cit.*, p. 103).



*Sources noires* (Jacques-Bernard Brunius, 1938). Coll. Archives françaises du film – CNC.

film que projette Brunius sur ce sujet<sup>57</sup>. Lors du tournage de *Sources noires* à Pechelbronn en Alsace, laphotographe accompagne l'équipe technique pour prendre des photographies de plateau, mais elle réalise aussi des clichés sur la vie des mineurs, ainsi que des images industrielles des raffineries<sup>58</sup>. Ces dernières images, aux côtés d'autres signées Brunius, illustreront un reportage photographique sur le pétrole en France qui paraît en deux parties au mois de février 1938 dans *Regards*<sup>59</sup>.

Deux mois plus tard, ce même hebdomadaire est un des rares périodiques à rendre compte de la sortie de *Sources noires*. Georges Sadoul y salue «une œuvre claire, instructive, réussie», dont «les photographies sont très belles»<sup>60</sup>. Brunius sera, quant à lui, plus réservé sur les qualités du film, se le rappelant plus tard comme un «honnête documentaire sur le pétrole, mais sans autre intérêt que technique», et ajoutant à propos de cette ultime collaboration avec Desnos que «le sujet ne nous inspirait ni l'un ni l'autre»<sup>61</sup>.

Le film s'ouvre sur une introduction historique composée d'une assez longue séquence de montage, et finit de même sur une autre séquence de montage qui rappelle la séquence finale de *Records 37*. Le reste du film mélange quelques courtes séquences de montage à des prises originales tournées par Dantan (dont des travellings le long des tuyaux de la raffinerie préfigurant certains plans tournés vingt ans plus tard par Sacha Vierny pour *le Chant du Styre* d'Alain Resnais) et des séquences d'animations illustrant les propriétés moléculaires du pétrole. Au-delà de certains plans déjà utilisés dans *Records 37* que l'on reconnaît de nouveau dans *Sources Noires*, les deux films présentent une vraie unité thématique par leur approche historique du génie des inventions humaines, sujet fétiche que Brunius creusera encore une fois dans son prochain film<sup>62</sup>.

*Violons d'Ingres*, dont Brunius reçoit la commande en 1939, est produit pour l'Exposition internationale de New York de 1939 par les Artisans d'art du cinéma. Cette coopérative, issue du Syndicat des artisans d'art du cinéma dont Brunius était déjà membre, est créée à la fin de l'année 1938 pour produire et promouvoir principalement des documentaires. Sous la présidence de Jean Benoit-Lévy sont regroupés une petite quinzaine de cinéastes travaillant principalement ou occasionnellement dans le documentaire: Germaine Dulac et Marcel L'Herbier (qui partagent la vice-présidence), Brunius, Jean Epstein, Marcel Ichac, ainsi que Jacques de Baroncelli auquel on confie la section dite «grand film»<sup>63</sup>. Pour ses débuts, la Coopérative obtient du Commissariat

57. Éric Le Roy, *Denise Bellon*, Paris, La Martinière, 2004, pp. 44-45.

58. *Ibid.*, pp. 30-31.

59. «Le Pétrole en France», *Regards*, 10 février 1938, pp. 11-13 et 17 février 1938.

60. *Regards*, 14 avril 1938, p. 15.

61. Lettre de Brunius à Tchernia, cité dans L. Logette, «Jacques-Bernard Brunius 1906-1967...», *op. cit.*, pp. 102-103.

62. N'a-t-il pas écrit dans un poème de 1938: «Prisonnier, l'homme, né malin, tire parti de son esclavage. Loupe, lorgnette, binocle, mire, microscope, télescope, lunette de plongeur, stroboscope, zootrope, kaléidoscope, palais des illusions, photographie, cinématographie, hélinographie, télévision, autant d'agrès subtils d'une gymnastique qui confère à son fil à la tête, une prodigieuse, une mirifique élasticité» (extrait du poème «Le Vent I» cité dans le livret du DVD «Jacques-Bernard Brunius, Un cinéaste surréaliste», Doriane films, 2012).

63. Pierre Michaut, «Une formule jeune. La Coopérative des artisans d'art du cinéma», *la Cinématographie française*, 30 décembre 1938, p. 274.



français de l'Exposition de New York la commande de quatre films : *Violons d'Ingres, France, carrefour du monde* d'Epstein et René Lucot, *Mission de la France* d'Ichac et Ruffin et *Made in France* de Pierre Lafond et Jacques Berr.

La musique du film de Brunius est de Maurice Jaubert, très impliqué dans la composition pour documentaires puisqu'il avait déjà fourni dans la décennie précédente les musiques de films d'André Sauvage, Jean Lods, Roger Leenhardt, Alberto Cavalcanti et une demi-douzaine de films d'Henri Storck comme de Jean Painlevé. Brunius retrouve pour ce film le chef opérateur de *Sources noires*, André A. Dantan, quoique Lotar, sans être mentionné au générique, assure les prises de vues de deux séquences additionnelles, celle des rochers de Rotheneuf et celle de la mise en bouteille du bateau<sup>64</sup>. Les trucages planétaires sont d'Achille-Pierre Dufour, collaborateur régulier de Jean Painlevé, et les poèmes sont lus par Agnès Capri, ancienne du groupe Octobre et interprète de morceaux de Prévert et Kosma dans son Petit Théâtre de nuit, cabaret d'avant-garde de la rue Molière fondé l'année précédente. Plusieurs collaborateurs de Brunius sur *Violons d'Ingres* travaillent en parallèle sur d'autres documentaires produits pour l'Exposition de New York, Dantan réalisant également les images de *Jeunes filles de France* de Marc Allégret, Yves Allégret et Jacques Girard, et Jaubert composant également la musique pour *Solutions françaises* de Painlevé, film qui se sert aussi de maquettes de Dufour<sup>65</sup>. Enfin Painlevé lui-même apparaît brièvement dans le film de son confrère Brunius.

Le commentaire de *Violons d'Ingres* écrit par Brunius est traduit en anglais puis revu et corrigé par lui en préparation de l'Exposition de New York, où il est présenté au Pavillon de la France sous le titre *Hobbies Across The Sea*<sup>66</sup>. Une courte notice dans *la Cinématographie française* de la fin de l'année 1939 (en pleine « drôle de guerre ») raconte le succès des documentaires du Palais de la France, où « à travers ces images de notre pays qui, à l'origine, devraient être une paisible et attachante invitation au voyage en France, la foule américaine a cherché à découvrir l'esprit, l'âme de la France ; l'essence de notre civilisation »<sup>67</sup>. En effet, les titres de ces films (à part ceux déjà cités on compte aussi un *Profil de la France* d'Abel Gance et Jean Tedesco et *la France est un Empire*, « grand reportage colonial ») ne laissent pas de doute sur la part de propagande nationale présente dans la sélection française. De même Brunius, peut-être pour vendre son projet, souligne dans les documents de production la spécificité nationale de son sujet : « La France est, en effet, la terre d'élection de toutes sortes de "Violons d'Ingres" » et « le peuple français fournit sans cesse des artistes d'origine modeste, des bricoleurs qui deviennent des inventeurs et des savants »<sup>68</sup>.

64. Note dans « *Violons d'Ingres*, découpage et scénario », *l'Avant-Scène cinéma*, op. cit.

65. Celui-ci avait d'abord travaillé avec Painlevé sur quatre films présentés au Palais de la découverte de l'Exposition de 1937, dont le gagnant du Prix du meilleur film scientifique, *Voyage dans le ciel*.

66. Scénario de *Hobbies Across the Sea*, fonds Jacques-Bernard Brunius, Cinémathèque française.

67. « Le Cinéma au service de la Propagande nationale : les Documentaires et les Actualités Françaises à l'Exposition de New York » (*la Cinématographie française*, 2 décembre 1939, p. 6). La guerre a quand même empêché l'achèvement de sept autres documentaires (dont des films de L'Herbier, Painlevé, Allégret et Tedesco) originellement prévus pour l'Exposition.

68. Notes diverses présentant le projet de *Violons d'Ingres*, fonds Jacques-Bernard Brunius, Cinémathèque française.



*Violons d'Ingres* (Jacques-Bernard Brunius, 1938). Plan emprunté à *l'Île de Pâques* (John Fernhout, 1935).

L'empreinte laissée sur le style de Brunius par ses expériences de films de montage se fait sentir à la vision de *Violons d'Ingres*, où la plupart des images sont originales mais qui ressemble néanmoins à un film de montage, par la rapidité avec laquelle il passe d'un sujet à l'autre (tout en conservant un thème fédérateur). Outre cette ressemblance stylistique, la technique du film de montage est encore présente à travers quelques plans empruntés à des documentaires antérieurs (on remarque un plan de *l'Île de Pâques* (1935) réalisé par l'ancien opérateur d'Ivens, John Fernhout, avec un montage d'Henri Storck et des musiques de Maurice Jaubert) et d'autres plans (numéro de prestidigitation à la cigarette de Georges Méliès) empruntés à un film publicitaire réalisé au début des années 1930 par Brunius pour la Régie des tabacs<sup>69</sup>.

Durant les quelques mois qui séparent sa première à l'Exposition de New York du début de l'Occupation allemande, *Violons d'Ingres* a pu trouver un distributeur français, le Comptoir français du

69. Pagliano, *Brunius, op. cit.*, p. 43.

film documentaire<sup>70</sup>, et semble avoir été montré à Paris au moins une fois. Suite à cette séance, le critique de *Pour vous* consacre un article élogieux à l'œuvre de Brunius, y voyant même un « film qui peut-être donnera le ton à toute technique future du documentaire »<sup>71</sup>.

### En attendant Resnais

En spéculant sur les raisons de la fin de cette « Nouvelle Vague documentaire » autour de 1932, Jeancolas pointait l'arrivée du son qui, outre les nouvelles connaissances techniques et les plus grosses sommes d'argent qu'exigeait la production d'un film parlant, « après 1930 écrasera les documentaires sous un verbiage solennel et impérieux, et qui entraînera les cinéastes – et les spectateurs – sur la voie d'une paresse découragée »<sup>72</sup>. C'est justement là qu'est l'importance de Brunius pour le documentaire français des années 1930 : avoir su éviter cet écueil et donner des pistes pour qu'une bande son s'ajoute intelligemment aux images muettes. Comme il dit lui-même dans *En marge...* :

[...] un champ quasi illimité me paraissait s'ouvrir si l'on consentait à utiliser concurremment les images et les mots, les bruits et la musique. [...] En somme il s'agissait de traiter images et sons sur un pied d'égalité absolue [...]. Par-dessus tout il me paraissait essentiel de vaincre la notion ridicule et rétrograde de « commentaire » [...] [dont] la fonction [...] n'était qu'un cas particulier, pas toujours nécessaire, une fonction qui, au surplus, pouvait aussi bien revenir à l'image qu'à la parole (pourquoi le texte parlé ne serait-il pas aussi commenté par l'image, ou la musique commenté par le bruit, et réciproquement, et toutes les combinaisons possibles ?)<sup>73</sup>.

C'est ainsi que Brunius a contribué à faire passer le difficile cap du sonore au documentaire d'avant-garde, et à montrer la voie aux documentaristes français d'après-guerre du « groupe des Trente ». Alain Resnais a dit à propos de *Violons d'Ingres* :

Je me souviens d'un extraordinaire documentaire que j'avais vu en Bretagne à Vannes sur le Facteur Cheval et sur cet abbé qui a sculpté des rochers [...] il y avait au moins trois sujets [...] Les documentaires, généralement c'était très ennuyeux avant la guerre. Et tout à coup il y avait eu ce documentaire de Brunius [...]. Il m'a prouvé qu'on pouvait faire des courts métrages intéressants qui ne soient pas juste la mise en boîtes de sardines<sup>74</sup>.

70. *La Cinématographie française*, 20 janvier 1940, p. 8.

71. Jean Lescure, « Un documentaire : *Violons d'Ingres*, ou le visage dominical de la France », *Pour vous*, 7 février 1940, pp. 5-6.

72. Jean-Pierre Jeancolas, « N.V.D. 28, appel à témoins », *op. cit.*, p. 23.

73. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, *op. cit.*, pp. 129-130.

74. Suzanne Liandrat-Guignes, Jean-Louis Leutrat, *Alain Resnais : liaisons secrètes, accords vagabonds*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 183.



L'influence de Brunius sur le documentaire français d'après-guerre passe aussi par le film de montage, Nicole Vedrès faisant appel à lui lorsqu'elle recherche les images pour son *Paris 1900* (1948)<sup>75</sup>, ainsi que par le film sur l'art, Brunius reconnaissant dans *En marge...* « l'autre innovation dont je suis responsable : ma séquence Douanier Rousseau de *Violons d'Ingres* a donné naissance à une abondante progéniture de films sur la peinture »<sup>76</sup>. Nous espérons que l'édition récente en DVD de ces films, en les rendant visible à un plus grand nombre, permettra enfin à Brunius de prendre la place qu'il mérite, de figure essentielle du documentaire des années 1930, et trait d'union entre les deux moments forts du documentaire français que sont la période d'avant-garde du tournant des années 1920-1930 et celle de l'après-guerre.

75. « Donc, pendant dix-huit mois, nous cherchâmes, à Paris, en banlieue, pendant qu'à Londres Jacques Borel prospectait admirablement pour nous » (Nicole Vedrès, *l'Écran français*, n° 140, 2 mars 1948).

76. J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, op. cit., p. 133. Sans nier l'influence qu'a eu cette séquence sur l'école documentaire française d'après-guerre, dont le « film sur l'art » est le sous-genre par excellence, citons au même titre de pionniers du film sur l'art une poignée de documentaires belges qui ont précédé ou sont contemporains de *Violons d'Ingres* : *Regards sur la Belgique ancienne* (1936) d'Henri Storck, qui faisait partie de la sélection belge de l'Exposition de 1937 où Brunius aurait pu le voir, *Thèmes d'inspiration* (1938) du cinéaste d'avant-garde et documentariste Charles Dekeukeleire, utilisant une technique de montage assez proche de celle du séquence Rousseau de *Violons d'Ingres*, et deux films d'André Cauvin qui seront également montrés à l'Exposition de New York, *l'Agneau mystique* (1938) et *Memling* (1939).



Page précédente et ci-dessus : Le Palais idéal du facteur Cheval photographié par Denise Bellon (1936).  
De gauche à droite : Jacques-Bernard Brunius, André Delons et Colette Brunius.  
© Les films de l'équinoxe – Fonds photographique Denise Bellon.